

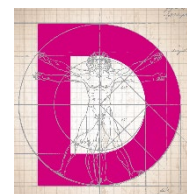
Digilec 13 (2026), Didaxis, pp. 01-19

Fecha de recepción: 03/02/2026

Fecha de aceptación: 12/05/2026

Fecha de publicación: 31/07/2026

DOI: 10.17979/digilec.2026.13.13611



e-ISSN: 2386-6691

Representación verbal del tiempo dramático en las acotaciones de Antonio y Manuel Machado: aplicaciones didácticas

Verbal representation of dramatic time in the stage directions of Antonio y Manuel Machado: didactic applications

Vicente CUTILLAS SÁNCHEZ *

Universidad de Alicante

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6139-2974>

Resumen

El artículo tiene como objetivo analizar la construcción de la temporalidad verbal en las acotaciones teatrales de *Las adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*, de los Machado, atendiendo especialmente a la concepción del tiempo atribuible a Antonio. Desde una perspectiva semiótica, se parte del carácter deíctico del lenguaje teatral para examinar el papel de las acotaciones como espacio de organización del tiempo dramático y de mediación entre escena, lector y espectador, así como su potencial en contextos formativos. La metodología se basa en un análisis lingüístico empírico y cuantitativo de las formas verbales, las perífrasis y las marcas temporales en las acotaciones, considerando sus valores semánticos y su funcionamiento discursivo. El análisis de resultados revela en las acotaciones una voluntad de estilo orientada a la construcción de un presente escénico lento y durativo, que sustituye parcialmente la acción dramática por una concentración temporal. Desde una perspectiva dramaturgica y pragmática, ambas obras presentan al lector/espectador una temporalidad dominada por la memoria y la persistencia del pasado en el presente, configurando una temporalidad nocturna en la que los acontecimientos pretéritos condicionan la conciencia y la acción de los personajes y tienden a inmovilizar el presente. Como conclusión, las acotaciones configuran un presente continuo que unifica pasado, presente y futuro, coherente con la metafísica temporal de Antonio Machado y con su concepción de la literatura como expresión de la emoción del tiempo vivido, lo que refuerza su valor analítico y didáctico en la lectura, escritura e interpretación del texto dramático.

Palabras clave: tiempo dramático; acotaciones teatrales; dramaturgia machadiana; didáctica texto dramático.

* Email: vcusan@hotmail.com

Abstract

This article aims to analyze the construction of verbal temporality in the stage directions of *Las adelfas* and *El hombre que murió en la guerra* by the Machado brothers, with particular attention to the conception of time attributable to Antonio. From a semiotic perspective, the analysis begins with the deictic nature of theatrical language in order to examine the role of stage directions as a space for organizing dramatic time and mediating between the stage, reader, and spectator, as well as their potential in educational contexts. The methodology is based on an empirical and quantitative linguistic analysis of verb forms, periphrastic constructions, and temporal markers within the stage directions, considering their semantic values and discursive functioning. The results reveal in the stage directions a deliberate stylistic orientation toward constructing a slow, durative scenic present that partially replaces dramatic action with a temporal concentration. From a dramaturgical and pragmatic perspective, both works present the reader/spectator with a temporality dominated by memory and the persistence of the past within the present, configuring a nocturnal temporality in which past events condition the characters' consciousness and actions while tending to immobilize the present. In conclusion, the stage directions configure a continuous present that unifies past, present, and future—a conception coherent with Antonio Machado's temporal metaphysics and his view of literature as an expression of the emotion of lived time—thereby reinforcing their analytical and pedagogical value in the reading, writing, and interpretation of dramatic texts.

Keywords: dramatic time; stage directions; Machadian dramaturgy; drama education.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. Planteamiento didáctico

Defendemos la lectura como una vía legítima y valiosa de acceso al texto dramático en el ámbito de la didáctica de la lengua y la literatura. Las acotaciones teatrales no constituyen meras instrucciones técnicas, sino un lenguaje dramático con valor literario, capaz de articular sentido, ritmo y percepción temporal. En el teatro de los hermanos Machado, las acotaciones adquieren una densidad particular: organizan un presente escénico lento y durativo, dominado por la memoria, y construyen una temporalidad que desborda el diálogo. Leer y escribir acotaciones permite comprender cómo las formas verbales y las marcas temporales configuran el tiempo dramático y favorecen procesos de visualización, interpretación corporal y reflexión lingüística, lo que resulta especialmente productivo en contextos educativos.

Desde esta perspectiva, el análisis y la escritura de acotaciones funcionan como estrategias didácticas que estimulan la creatividad y la competencia interpretativa tanto en educación secundaria como en la enseñanza universitaria, así como en la formación de actores y directores. Las acotaciones no solo orientan la lectura hermenéutica del texto, sino que poseen una fuerza perlocutiva que condiciona la puesta en escena, transformando el texto en representación. Su estudio revela cómo el verbo escénico genera tiempo, impone ritmos y modela la recepción. Este planteamiento se inscribe en una concepción del teatro como cronotextura, en sentido lyotardiano, donde el lenguaje acotacional crea un lenguaje de redes semióticas que no solo significa, sino que produce temporalidad. Las acotaciones se afirman así como una zona liminar entre texto y escena, un espacio donde teoría, praxis y pedagogía convergen, y donde el tiempo dramático se vuelve experiencia interpretativa activa para lector y espectador.

1.2. El tiempo dramático y su representación lingüística

El discurso teatral posee un carácter deíctico; el texto escrito se concibe para su realización en escena, la cual existe únicamente como un espacio que se experimenta siempre en tiempo presente y que está sujeto al acto perceptivo del lector / espectador. De este modo, se vuelve manifiesto que las acotaciones resultan imprescindibles debido a la naturaleza deíctica de su lenguaje, ya que este establece vínculos entre los trece sistemas que, de acuerdo con Kowzan (1969), pueden intervenir en el acontecimiento teatral. Doce de estos sistemas quedarían comprendidos dentro de las acotaciones en tanto código verbal, lo que permite introducir dos objetivos: delimitar su papel como espacio privilegiado de configuración del tiempo dramático y justificar el análisis de los mecanismos lingüísticos mediante los cuales dicho tiempo se verbaliza.

Para el análisis de su estructura resulta pertinente destacar sus funciones semióticas:

- Referencial: es la función predominante; el lector es informado de unos hechos que deben ocurrir antes, después o simultáneamente a unas frases.

- Metalingüística: confieren sentido y dimensión plenos al diálogo.

- Poética: algunos autores dan a sus acotaciones un valor literario independiente del diálogo.

-Demarcativa: delimitan las situaciones dramáticas.

-Icónica: las acotaciones elaboran un contexto que es fundamental para la comprensión total del conjunto, y formulan las coordenadas espacio-temporales; estos elementos significan porque son semejantes a una realidad extratextual referida.

-Perlocutiva: son una orden o mandato; pero esto lo veremos después.

Las diferentes funciones de las acotaciones, en particular la referencial y la icónica, van orientadas a la organización del tiempo dramático. Este tiempo es el de un presente continuo, que se renueva en las sucesivas escenas. Las acotaciones organizan ese tiempo icónico que ha de ‘percibir’ directamente el público en escena a través de los cambios de decorado, juegos de luces, la progresión dialéctica de la acción, las entradas y salidas, etc. Pero estas técnicas de expresión del tiempo dramático están codificadas verbalmente en las acotaciones y, por lo tanto, el lector no lo percibe directamente como tiempo dramático, sino que recurre a su imaginación para simbolizarlos dentro de un sistema de referencias. Nuestro tercer objetivo es mostrar cómo la organización verbal del tiempo en las acotaciones revela una intervención autoral consciente, de tal modo que este tiempo ficcional está sometido a manipulaciones que testimonian la presencia del autor. En palabras de Pavis (1983), el tiempo ficcional se expresa lingüísticamente mediante adverbios, complementos y el sistema temporal de los verbos, que fija el discurso en el ‘aquí y ahora’ del lector, transformando el tiempo narrativo en dramático.

El tiempo gramatical participa en el entramado deíctico de referencia temporal, pues gramaticaliza la relación que hay entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado. Los adverbios deícticos también proporcionan los medios para establecer distinciones temporales deícticas de tipo obligatorio (ahora, entonces, ayer, pronto, etc.). Las distinciones de tiempo están determinadas por la simultaneidad o no simultaneidad, anterioridad o no anterioridad, proximidad o no al momento del enunciado. Sin embargo, el aspecto verbal es una categoría no deíctica, pues tiene que ver con distinciones como extensión / instantaneidad, conclusión / no conclusión, iteración / no iteración. Entre el tiempo y el aspecto existen, sin duda, asimetrías resultantes de dos concepciones distintas del tiempo: a) histórica, narra eventos sucesivos presentados sin carga emocional; emparenta con la concepción objetiva, estática y no deíctica del tiempo, b) experiencial, descripción de alguien comprometido en lo descrito, modo relacionado con la concepción subjetiva, deíctica y dinámica del tiempo, afirma Lyons (1980).

2. METODOLOGÍA

El presente artículo forma parte de una investigación doctoral en curso, cuyo tema consiste en analizar las relaciones entre el tiempo vivido (la temporalidad) y sus manifestaciones lingüísticas (tiempos verbales, adverbios, etc.) en las acotaciones de obras de varios dramaturgos españoles del primer tercio del siglo XX. Este trabajo se sustenta en una base lingüística, y el método seguido es el de la cuantificación, es decir, hemos efectuado un recuento de todas las formas verbales (personales y no personales), los modos verbales, las perífrasis verbales, los adverbios y otras marcas temporales en las acotaciones de dos dramas de los Machado.

El procedimiento metodológico ha consistido en:

- Identificación y clasificación de todas las formas verbales, perífrasis y marcas temporales en las acotaciones.
- Organización de los datos en categorías funcionales (mundo comentado / narrado, valores aspectuales, etc.).
- Cuantificación de frecuencias absolutas.

Antes de cada validación estilística importante hemos aplicado el test de Pearson como prueba estadística sobre los efectivos de ambos cuadros. Este test permite evaluar la probabilidad de desviación entre las frecuencias observadas y un modelo teórico de referencia. Mediante la aplicación del test de Chi-cuadrado (χ^2) de Pearson, se determina si dichas desviaciones son estadísticamente significativas, bajo un umbral de $p < 0,05$. El valor obtenido de χ^2 indica si las diferencias observadas pueden atribuirse al azar o si, por el contrario, revelan una voluntad de estilo por parte del autor en la muestra analizada, de acuerdo con la metodología propuesta por Müller (1973).

3. ANÁLISIS DE RESULTADOS

3.1. Configuración temporal y estructura dramática del corpus

Antonio Machado propone en *El gran climatérico* y en *Juan de Mairena* (1930) una serie de teorías sobre el teatro que, en gran medida, no se materializan en su obra dramática. Así "en ninguna de sus obras, señala Ruiz Ramón (1984), encontramos esa relación dialéctica de acción y diálogo". Los hermanos Machado dificultan que sus personajes manifiesten su carácter en el diálogo y lleven a la práctica dialógica la intencionalidad de sus palabras, utilizando extensas acotaciones en este sentido, que pueden tener un valor psicológico para el lector, pero no ayudan al espectador. De este modo, las acotaciones suelen mantener una actividad por encima de lo que harán o dirán los personajes. La acotación no acompasa, sino que a menudo desborda el tiempo del diálogo, creando tensión entre un decir estático y un describir dinámico. En la práctica, el teatro machadiano es bastante convencional. Las revoluciones estaban llegando de la mano de Lorca y Valle-Inclán.

El objeto de estudio se ha centrado en dos obras significativas: *Las adelfas* (1928) y *El hombre que murió en la guerra* (¿1928?/1941)¹. Para justificar esta elección nos acogemos a dos citas. Ruiz Ramón (1984) asegura que en *Las adelfas* se observa una mayor intervención de Antonio por el tema del sueño, el recuerdo, el espejo y el psicoanálisis. Baamonde (1974) y García-Luengo (1949) defienden la paternidad total de Antonio como autor exclusivo de *El hombre que murió en la guerra*. Podemos, pues, revelar una parcela del pensamiento de Antonio Machado sobre la temporalidad en las acotaciones de estas obras. Aunque no profundicemos aquí en ciertos aspectos, resulta evidente que el hecho de que *Las adelfas* esté escrita en verso y *El hombre...* en prosa ya condicionan estilística y dramáticamente cada obra.

En el acto I de *Las adelfas*, Araceli conversa con el médico sobre sus sueños; se sabe que su esposo, declarado oficialmente fallecido en un accidente de caza seis años

¹ La edición utilizada ha sido: Manuel y Antonio Machado. (1947). *Las Adelfas y El hombre que murió en la guerra*. Espasa-Calpe, Austral, Buenos Aires.

atrás, en realidad se quitó la vida, hecho que todos recuerdan. El motivo permanece oculto hasta la irrupción de Salvador, quien revela una parte de la causa: un amor no correspondido. Araceli desea desprenderse de la finca. En el acto II se introduce una elipsis temporal; Araceli necesita esclarecer quién fue verdaderamente su marido desde la mirada de los demás. Se traslada a la finca donde Alberto se suicidó. Araceli se encuentra como fascinada. Salvador se ha enriquecido y reside en las inmediaciones. Carlos, el médico, explica a Araceli la razón profunda del distanciamiento de su esposo. Salvador regresa y se une a Araceli.

En el acto I de *El hombre...* van surgiendo personajes que acuden al palacio para asistir a una misa funeraria con motivo del aniversario de la muerte en la guerra de Juan, figura evocada por todos. El acto II continúa de manera inmediata al anterior. Arriba al palacio un hombre llamado Miguel, supuesto amigo de Juan, que observa el entorno con inquietud; aparecen personajes que no lo identifican, aunque lo miran con atención. En el acto III tiene lugar un salto temporal; los personajes concentran su mirada en un retrato de Miguel y se contemplan entre sí en actitudes inmóviles. El acto IV implica otro salto temporal. Juliana y Guadalupe reconocen a Juan, que en realidad no falleció; él se siente profundamente afectado, pero debe proseguir su búsqueda por el mundo.

Los dos dramas presentan varios aspectos compartidos. *Las adelfas* constituye una comedia psicológica con cierto matiz de costumbrismo andaluz; *El hombre...* es un drama dialéctico inscrito en la corriente temática de Pirandello y Unamuno, planteado como un discurso y controversia acerca de la identidad, la rebeldía, la clemencia y la soledad. Ninguna de las dos se consolida como auténtico drama: casi no hay acción, apenas ocurre algo, y el dinamismo escénico resulta muy limitado. Podríamos hablar, según Martín Jiménez (1992), de una temporalidad nocturna es decir, un presente dominado por el pasado, por la memoria, el sueño o la culpa, que inmoviliza a los personajes y condiciona su acción. En ambas, un aniversario y un lugar, es decir, un momento del tiempo presente y un espacio concreto son los despertadores del recuerdo, hasta el punto de que los protagonistas confunden el presente con el pasado: Araceli confunde el estallido de un cohete con un disparo (*Las adelfas*, acto III, escena IV, pág. 102); el ama Juliana mezcla el pasado de Miguel con la niñez de Juan ante una fotografía (*El hombre...*, acto III, escena I, pág. 137).

Así pues, las microsecuencias van creando un clímax dramático que impele a los personajes a superponer su tiempo vivencial al cronológico. Todo lo que sucede en escena y en el interior del personaje es consecuencia del pasado; el presente transcurre lento y sin prisa hasta un desenlace que intenta superar el pasado. Un pasado que rige y subordina a ese presente hipotecado. Los dos, Araceli y Miguel (Juan), sufren la tentación de encadenar su presente al pasado (se llame Alberto o Guadalupe), pero finalmente lo desestiman por un futuro incierto. Aun teniendo en cuenta que las acotaciones de *Las adelfas* son mucho más abundantes en número y densas en marcas temporales que las de *El hombre...*, ambos dramas comparten una estructura basada en aniversarios, saltos temporales (elipsis: en *Las adelfas*, el acto I es en invierno y el II en verano) y espacios o cronotopos cargados de memoria. En palabras de Baamonde (1974): "Los personajes machadianos son seres concebidos dentro de una realidad aplastante a la que no pueden

escapar, a la que están sujetos sin huida posible", lo que explica la función vertebradora de la temporalidad en las obras.

Este marco dramático permite interpretar los datos cuantitativos que se presentan a continuación no como meras frecuencias lingüísticas, sino como manifestaciones de una estrategia estética orientada a la ralentización del tiempo escénico y a su progresiva concentración, en la que las acotaciones asumen una función estructurante del ritmo y de la experiencia temporal de la obra.

3.2. Dramaturgia y estilística de las formas verbales y las marcas temporales

Cuantificación y categorización de datos

CUADRO I

DATOS GENERALES

Campo	Información
Título	<i>Las adelfas</i>
Autor	Hermanos Machado
Fecha	1928
Páginas	99

3.2.1. FORMAS PERSONALES (Total: 216)

Código	Categoría	Subcategoría	Frecuencia
A.	Mundo comentado	Total	196
	Presente de Indicativo	Total	184
	└ Narrativos	—	119
	└ Descriptivos	—	65
	└ Futuros	—	6
	Futuro Imperfecto	—	4
	Pretérito Perfecto de Indicativo	—	8
B.	Mundo narrado	Total	7
	Pretérito Imperfecto de Indicativo	—	3
	Indefinidos	—	3
	Condicional simple	—	1
C.	Otros tiempos verbales	Total	13
	Presente de Subjuntivo	—	13

3.2.2. FORMAS NO PERSONALES (Total: 313)

Código	Categoría	Subcategoría	Frecuencia
	Infinitivos	Total	71
	Oraciones independientes	—	7
	Otras funciones	—	64
	Participios	Total	87
	Oraciones independientes	—	39
	Otras funciones	—	48

Código	Categoría	Subcategoría	Frecuencia
	Gerundios	Total	155
	Oraciones independientes	—	130
	Otras funciones	—	25

3.2.3. PERÍFRASIS VERBALES (Total: 20)

Código	Tipo	Frecuencia
A.	Repetitivo-durativas	9
B.	Obligativas	9
C.	Otras perífrasis	2

3.2.4. MARCAS TEMPORALES (Total: 50)

Código	Categoría	Subcategoría	Frecuencia
A.	Adverbios propios	Total	27
	Mostrativos internos	Total	15
	Actuales	—	1
	Neutros	—	14
	Mostrativos externos	—	12
	Fóricos	—	0
B.	Otras marcas	—	23

CUADRO II

DATOS GENERALES

Campo	Información
Título	<i>El hombre que murió en la guerra</i>
Autor	Hermanos Machado
Fecha	¿1928? 1941
Páginas	51

3.2.1. FORMAS PERSONALES (Total: 109)

Código	Categoría	Subcategoría	Frecuencia
A.	Mundo comentado	Total	105
	Presente de Indicativo	Total	103
	└ Narrativos	—	80
	└ Descriptivos	—	23
	└ Futuros	—	2
	Futuro Imperfecto	—	0
	Pretérito Perfecto de Indicativo	—	2
B.	Mundo narrado	Total	3
	Pretérito Imperfecto de Indicativo	—	2
	Indefinidos	—	0
	Condicional simple	—	1
C.	Otros tiempos verbales	Total	1
	Presente de Subjuntivo	—	1

3.2.2. FORMAS NO PERSONALES (Total: 91)

Código	Categoría	Subcategoría	Frecuencia
	Infinitivos	Total	25
	Oraciones independientes	—	4
	Otras funciones	—	21
	Participios	Total	22
	Oraciones independientes	—	6
	Otras funciones	—	16
	Gerundios	Total	44
	Oraciones independientes	—	35
	Otras funciones	—	9

3.2.3. PERÍFRASIS VERBALES (Total: 17)

Código	Tipo	Frecuencia
A.	Repetitivo-durativas	11
B.	Obligativas	1
C.	Otras perífrasis	5

3.2.4. MARCAS TEMPORALES (Total: 22)

Código	Categoría	Subcategoría	Frecuencia
A.	Adverbios propios	Total	9
	Mostrativos internos	Total	7
	Actuales	—	0
	Neutros	—	7
	Mostrativos externos	—	1
	Fóricos	—	1
B.	Otras marcas	—	13

3.2.1. Formas personales de los verbos

Un $X = 5'14$ para dos grados de libertad supone casi cinco posibilidades entre cien (0'05) de equivocación al rechazar la hipótesis nula. Es decir, existe una voluntad de estilo en el uso que el autor hace de las formas comentadoras, las narradoras y las de subjuntivo. Estas formas quedan agrupadas, siguiendo a Weinrich (1968) como tiempos del mundo comentado o del mundo narrado.

A. Tiempos del mundo comentado

El grupo I está formado por los tiempos del drama y predominan con claridad en las acotaciones escénicas.

- Presente de indicativo

El presente escénico es el tiempo principal del mundo comentado y designa por ello una determinada actitud comunicativa. Las acotaciones teatrales usan este tiempo hasta el punto de considerarlo el *présent scénique*, como una clase especial. El presente

escénico realiza dos funciones primordiales, que son propias de cualquier discurso y que en el discurso narrativo las realizan el indefinido y el imperfecto:

-Función narrativa: presentan posiciones distintas de la actualidad dramática, desigualmente espaciadas: “Al levantarse el telón, Araceli *examina* una carta, *toca* el timbre y *aparece* en la puerta Pablo” (*Las adelfas*, acto I, escenas I y II, pág. 9).

-Función descriptiva: alrededor de una actualidad inmóvil componen un marco de piezas adicionadas: “Berta *hace* labor sentada. D. Andrés con Pedro, el criado, que *tiene* en la mano una bandeja con cartas, *habla* en la puerta del fondo” (*El hombre...*, acto I, escena I, acotación 1ª, pág. 115).

En las obras analizadas abundan con ventaja los narrativos. Aplicando el test a los efectivos de ambos tipos de presentes escénicos obtenemos un $X = 4'57$ para 1 g.d.l., es decir, entre cinco y dos probabilidades (0'05 / 0'02) de equivocarnos al rechazar la hipótesis nula. Existe una voluntad de estilo que demuestra lo ya expuesto con anterioridad: que las acotaciones suplen en gran medida la falta de acción en el diálogo. Los Machado exigían demasiado a sus personajes, y lo reconocen: “Quizá sea esta una pretensión excesiva de los autores. Tal vez no es posible expresar con el rostro sentimientos tan complejos. Haga, sin embargo, la actriz un esfuerzo en este sentido” o “una de esas reverencias que *convierten* en reina a una mujer cualquiera” (*Las adelfas*, acto I, escena XIII, pág. 49); interesante también la acotación interrogativa del acto I, escena VI, pág. 21: “Rosalía: (Como diciendo: ¿quién te lo *pide*)”. El presente de indicativo en estas acotaciones funciona menos como tiempo de acción y más como tiempo de percepción o conciencia, afín a la introspección psicológica de los protagonistas.

También aparecen presentes con valor de futuro [*praesens pro futuro* los llama Guillermo Rojo (1974: 100-103)] ya que el presente es un tiempo neutro, no marcado, y que puede indicar posterioridad. Es fácil que esto ocurra en una acotación, pues estas, mediante su función referencial, pueden referirse a acciones posteriores al momento del lector: “En las paredes los retratos a los que *alude* el texto” (*El hombre...*, acto I, didascalia 1ª, pág. 115; “Miguel solo paseando por la habitación y reparando en cuanto *indica* el texto” (acto II, escena II, pág. 128). Dentro de esta línea entraría el presente hipotético que aparece en una oración condicional: “Ayúdese además, si *quiere*, con el gesto” (*Las adelfas*, acto I, escena XIII, pág. 49). Por tanto, es este presente un tiempo imperfectivo, en general, que extiende su significación hacia el pasado y el futuro, aproximándolos al momento de la enunciación (Hernández, 1982).

- Futuro simple de indicativo

El futuro, igual que el *praesens pro futuro*, marca el desarrollo de una acción actual, pero con un aspecto imperfectivo, inminencial. Un matiz aspectual que alarga el proceso de la acción: “D. Agustín (este ‘aunque’ responde, como se *verá* luego, a la poca seguridad que el tío tiene en la pena del sobrino)” (*Las adelfas*, acto I, escena VII, pág. 24). En *Las adelfas*, la combinación en las acotaciones de perífrasis obligativas (*deber* + *infinitivo*) y futuro simple articula una estrategia tempoaspectual de carácter instructivo. El *deber* fija la acción como exigencia escénica inmediata, mientras que el futuro proyecta la acción como cumplimiento inevitable. Dichas formas no describen el tiempo de la

acción, sino que orientan su realización. Desde una perspectiva perlocutiva, la acotación actúa como instrucción implícita al actor. El futuro adquiere así un valor performativo más que cronológico: “Ocupando próximamente el tercio de la decoración del fondo, se verá la casa”, “se *verá* un trozo de laguna”; “se *pondrá* un banco” (*Las adelfas*, acto III, didascalia 1ª, págs. 81-82).

- Pretérito perfecto compuesto de indicativo

Con el pretérito perfecto compuesto la actualidad es la observadora del pasado reciente. Indica anterioridad de un acontecimiento dentro de lo simultáneo al origen, dando impresión de mayor proximidad de la acción al lector. El ejemplo más interesante se encuentra al principio del acto II, didascalia 1ª, pág. 127 de *El hombre...*, porque nos indica que el tiempo de la acción enlaza con el final del acto I: “Pedro, cuando se *ha quedado* solo en escena, entorna la ventana”. También aparece en *Las adelfas*, acto I, escenas IX a XIII, págs. 32, 37, 38, 40, 49; *El hombre...*, acto IV, escena II, pág. 156.

B. Tiempos del mundo narrado

Cuando algún tiempo del mundo narrado (grupo II) se intercala en un contexto homogéneo de tiempos comentadores, se produce una metáfora temporal (Weinrich, 1968).

- Imperfecto de indicativo

Señala una acción simultánea respecto a una referencia anterior al origen. En este marco, funciona como una ‘metáfora temporal’, porque se usa para introducir ideas o testimonios que el hablante considera falsos o no vigentes en el presente. Al chocar su valor gramatical con la realidad de los hechos, el tiempo verbal “contiene la tensión” de una opinión inválida o una perspectiva ya superada: “Araceli (que no *quería* ir tan lejos)” (*Las adelfas*, acto I, escenas VI, pág. 21; escena IX, pág. 31, págs. 21, 27, 31); “Pedro entorna la ventana lateral por donde *entraba* el sol de la mañana” (*El hombre...*, acto II, didascalia 1ª, pág. 127; acto III, escena VI, pág. 140).

- Indefinido

Indica un hecho anterior al origen y su valor metafórico radica en su carácter definitivamente pasado; constituye una invalidación, porque añade un matiz definitivo. No hay posibilidad de enlazar con el pasado. Es el otro extremo del pretérito perfecto compuesto: “Araceli (Recordando la reserva de su marido y lo poco que *supo* nunca de él por él mismo)” (*Las adelfas*, acto I, escena VII, pág. 26; acto II, escena VII, pág. 77; acto III, escena I, pág. 82).

- Condicional simple

El condicional que aparece en estas acotaciones entra en los usos dislocados de las formas verbales (Rojo, 1974). Toda forma que posea valor temporal de posterioridad puede funcionar como simultáneo, pero adquiere un matiz modal de probabilidad: “El ama Juliana coge el retrato del caballete y lo estrecha contra su pecho, como *haría* con un niño” (*El hombre...*, acto III, escena III, pág. 137).

C. Otros tiempos verbales

- Presente de subjuntivo

Es un semitiempo (Weinrich, 1968), ya que no se puede adscribir a ningún grupo temporal. En las oraciones independientes puede tener:

- Valor potencial, acompañado por marcas dubitativas: “Quizá *sea* esta una pretensión excesiva de los autores” (*Las adelfas*, acto I, escena XIII, pág. 49).
- Valor imperativo, “*Haga*, sin embargo, la actriz un esfuerzo en este sentido” (*Las adelfas*, acto I, escena XIII, pág. 49). Anteriormente hablamos de una función de orden o mandato en las acotaciones, que desarrollaremos con las perífrasis.

3.2.2. Formas no personales de los verbos

Un resultado de $X = 11'2$ para 1 g.d.l. supone menos de una probabilidad entre mil (0'001) de equivocación al rechazar la hipótesis nula. En estas acotaciones predominan las formas no personales sobre las conjugadas, evidenciando una deliberada intención estética. Las tres formas poseen versátiles funciones nominales y verbales, permitiendo al autor prescindir de verbos finitos para eludir un compromiso temporal estricto. Destaca especialmente el uso de infinitivos, participios y gerundios en estructuras adnominales independientes², recurso empleado por Machado para soslayar la determinación cronológica y evitar la responsabilidad de situar la acción en un tiempo verbal específico dentro de las indicaciones escénicas.

- Infinitivo

El infinitivo, empleado en este contexto sintáctico, implica un proceso de abstracción y generalización de la idea verbal, al presentarla desligada de toda referencia temporal, personal o contextual. De este modo, la acción no se inscribe en una progresión dramática concreta, sino que queda formulada como una indicación escénica tipificada, ajena a la contingencia de persona o de época, como puede observarse en: “Araceli (Para *quitarse* de encima a Enrique)” (*Las adelfas*, acto I, escena IX, pág. 31); “Andrés (Después de *repasar* otras cartas” (*El hombre...* acto I, escena II, pág. 116).

- Participio

El participio, además de su valor narrativo y adnominal, introduce una fijación escénica del resultado de la acción, presentando el hecho como ya consumado y perceptible en el gesto o la actitud del personaje. De este modo, refuerza la plasticidad visual de la acotación y suspende la acción en un instante significativo, desvinculado de una cronología explícita (Molho, 1975: 704-705): “Guadalupe (*Sorprendida* por la entrada de Miguel)” (*El hombre...*, acto III, escena VIII, pág. 141).

- Gerundio

² Debido a la extensión tasada del artículo, nos hemos centrado en el análisis y valoración de formas no personales del verbo en construcciones adnominales independientes y hemos relegado, por el momento, el estudio de otras funciones de dichas formas en las acotaciones. En los cuadros I y II queda consignado su número de apariciones en cada obra.

Destaquemos el prolífico uso del gerundio frente al resto de formas no personales (infinitivos y participios). Al contrastar ambos grupos, obtenemos un $X = 5.42$ para 1 g.d.l., lo que supone apenas dos probabilidades entre cien (0.02) de equivocarnos al rechazar la hipótesis nula; es decir, el resultado es altamente significativo. No es, pues, arbitrario que sea esta forma infinita e imperfectiva, que marca la acción en su curso, duración y progreso, la forma impersonal más avanzada en el tiempo y la más usada por Machado. Sobre todo en una función especial del gerundio adnominal referido al personaje que habla y que forma con él una frase independiente; un gerundio narrativo que evoca no un hacer, sino una manera de hacer, la imagen de una actitud del ser (Molho, 1975: 696): "Miguel (*Señalando el retrato*)" (*El hombre...*, acto IV, escena III, pág. 157); "Todos (*Queriendo* disimular la inoportuna alusión)" (*Las adelfas*, acto I, escena VII, pág. 25). La abundancia de gerundios adnominales y perífrasis durativas no solo ralentiza el tiempo dramático, sino que sustituye funcionalmente a la acción escénica, convirtiendo la acotación en un espacio narrativo autónomo.

3.2.3. Las perífrasis verbales

Las perífrasis recogidas en las acotaciones de las dos obras se pueden agrupar según su valor semántico en los siguientes tipos (Urrutia, 1975).

A. Aspectuales repetitivo-durativas

- Durativas: (se) queda + gerundio (3)³; acentúa la idea de permanencia y continuidad de la acción con referencia a un lugar determinado: "Miguel (*Se queda mirándole* fijamente)" (*El hombre...*, acto II, escena IV, pág. 131).

- Continuativas: sigue + gerundio (2); se contempla el transcurso ininterrumpido de una acción, o la continuación tras una interrupción: "Araceli (*Siguen hablando*)" (*Las adelfas*, acto I, escena IX, pág. 30).

- Prospectivas: va + gerundio (1), ir + gerundio (1); se contempla el transcurso de la acción desde su comienzo hasta el final gradualmente: "D. Agustín (*Se levanta para ir saludándolos*)" (*Las adelfas*, acto I, escena VII, pág. 27).

- Angular: está + gerundio (1); contemplación del transcurso ininterrumpido de una acción entre el comienzo y el fin posterior, pero acentuando el proceso presente: "Juliana (*está contemplando* la foto)" (*El hombre...*, acto III, escena III, p. 137).

- Terminativo-durativas: queda + participio (3), permanece + participio (2); presupone el desarrollo de un proceso anterior cuyos resultados son operantes todavía en el momento de la enunciación: "Araceli (Montoya *permanece callado*)" (*Las adelfas*, acto I, escena XII, pág. 38)

- Repetitivas: vuelve a + infinitivo (6), acostumbra a + infinitivo; la acción verbal se caracteriza como no única: "Rosalía (*Vuelve a bajar* la voz)" (acto I, escena VI, pág. 23).

³ Este número indica las veces que aparece cada tipo de perífrasis en las dos obras.

B. Modales obligativas

- (Se) debe(n) + infinitivo (10); matiz de obligación y necesidad. De ellas, 9 perífrasis aparecen en la primera didascalia muy extensa del comienzo del acto III de *Las adelfas* (págs. 81-82): “Uno de los macizos está en medio del arco que *debe formar* la glorieta sobre el suelo”. Teniendo en cuenta lo explicado en el apartado anterior relativo al futuro imperfecto, se trata de una didascalia muy interesante y rica desde el punto de vista temporal, aspectual y dramático, pues se mezclan abundantes perífrasis obligativas con tiempos en futuro y presentes descriptivos que adquieren por analogía ese valor dislocado de futuro. También son destacables las marcas temporales: adverbios, sustantivos, localizadores, conectores, etc.: ya, siempre, en el momento de, noche, estrellas, verano, noche de San Juan...

C. Otras perífrasis aspectuales

- Inminenciales: ir a + infinitivo (2), iba a + infinitivo (1); se enfoca la acción verbal inmediatamente antes de su comienzo: “Araceli -En el momento de *ir a abrir* el sobre suena el timbre” (*Las adelfas*, acto I, escena II, pág. 9).

- Ingresivas: comienza a + infinitivo (1), empieza a + infinitivo (1), rompiendo a + infinitivo (1); se contempla el comienzo de la acción verbal: “Enrique (*Comienza a saludar* a todos) (*Las adelfas*, acto I, escena IX, pág. 29)

- Egresiva: acaba por + infinitivo (1); enfoque de la acción verbal inmediatamente después de su término: “D. Andrés *acaba por instalarse* con aire muy fatigado” (*El hombre...*, acto I, escena I, pág. 116).

El uso que el autor hace de los tres grupos de perífrasis reflejadas en los cuadros gráficos arroja un resultado de $X = 9'5$ para 2 g.d.l., lo que significa una probabilidad entre cien o mil (0'01 / 0'001) de equivocación al rechazar la hipótesis nula. Esto nos demuestra que ese 55% de perífrasis encuadradas como repetitivo-durativas (3.2.3. A) supone una verdadera ralentización de la acción, un anclarse en el presente estativo, que transcurre lento, casi invariable, contemplado en todo su proceso, que se repite a sí mismo. A ello contribuye la repetición en textos muy próximos de perífrasis con idéntico valor.

Como ya indicábamos en la primera parte del trabajo, las acotaciones poseen un valor apelativo; son un mandato para actores y directores, aunque también influyen apelativamente en la construcción espaciotemporal de la representación que se formula el lector. El profesor Urrutia (1975) habla de una función perlocutiva. Austin en su teoría sobre los actos de habla distingue como actos perlocutivos los realizados por medio de decir algo, entendiendo como efecto perlocutivo de un enunciado su acción sobre las creencias, actitudes o conducta del destinatario y, en ciertos casos, su acción consecuente sobre alguna circunstancia controlada por el receptor.

La fuerza perlocutiva está presente con mayor fuerza en estas perífrasis obligativas (3.2.3.B) localizadas preferentemente, como hemos apuntado, en la didascalia 1ª del acto III de *Las adelfas*; en los presentes de subjuntivo (3.2.1.C) de la acotación final del acto I de *Las adelfas*; o en el mismo párrafo expresiones del tipo “es preciso que”. Lyons (1980: 683) explica al respecto: “Las exigencias son como órdenes y peticiones

restringidas con respecto al tiempo; tampoco podemos exigir que sea así en el pasado”. Y prosigue: “Las ejecutivas primarias con fuerza ilocutiva de exigencia suelen contener imperativo de tercera persona (Hágase la luz) o formas verbales de obligación (debe estar aquí)”. Las exigencias explícitamente ejecutivas suelen ir introducidas por verbos como ‘exigir’ (o ‘ser preciso’): “Al volver la cara hacia la sala *es preciso que* en ella se lea la impresión de alegría)” (*Las adelfas*, acto I, escena XIII, pág. 49).

Respecto a la función perlocutiva de las acotaciones, nos parece pertinente comentar la siguiente perífrasis: “*Queriendo hacer hablar* a Bernar” (*Las adelfas*, acto I, escena VII, pág. 28). Araceli desea forzar a Bernar, el banquero, para que hable sobre sus crípticas intenciones al querer comprar su finca Los Adelfos. Se trata de una perífrasis compuesta o encadenada.

- Auxiliar modal: *Queriendo* (en forma no personal de gerundio adnominal).
- Auxiliar causativo: *hacer*.
- Verbo pleno (semántico): *hablar*.

La estructura es una perífrasis modal de voluntad que toma como base una construcción causativa. El sujeto ‘quiere’ (voluntad)⁴ ‘provocar’ (causa) que alguien ‘hable’ (acción final).

Las perífrasis restantes (3.2.3.C) presentan actos no realizados todavía, futuribles (inminenciales); o en el inicio de su realización (ingresivas), es decir, acciones imperfectivas. La egresiva supone un acto perfectivo, realizado en ese instante, pero que es fruto de un proceso prolongado y refuerza ese aspecto durativo del tiempo señalado anteriormente.

3.2.4. Marcas temporales

A. Adverbios

Entre los adverbios propios hemos distinguido, siguiendo la nomenclatura de Carbonero (1979), mostrativos internos y externos. Los internos tienen un funcionamiento de época y se refieren al pasado, presente o futuro; el interlocutor organiza el tiempo desde su referencia ‘cero’: lo ocurrido antes es pasado y lo que ocurrirá después es futuro. También poseen funcionamiento de actualidad: el pasado, presente o futuro del enunciado se observa desde el momento de la enunciación (actuales) o desde otro que no sea el de la enunciación (inactuales). Dentro de los mostrativos internos hay unidades neutras que pueden funcionar con valor actual o inactual.

Los adverbios actuales quedan adscritos, según Weinrich (1968), al mundo comentado, y los inactuales al narrado. De esta manera los mostrativos internos usados por los Machado en las acotaciones, presentes o futuros, solo pueden ser actuales, y neutros con valor actual. Prefieren los neutros, porque sus acotaciones no tienen la función temporal de organizar los hechos dramáticos respecto a algún tipo de unidades cronológicas (ayer, hoy, mañana, anoche, etc.), sino con referencias genéricas de presente o futuro (ya, siempre, nunca, todavía, ahora, luego, después, etc.). El predominio de

⁴ El recuento y valoración de las perífrasis modales de voluntad (querer+infinitivo) y las causativas (hacer/dejar+infinitivo), construcciones todas ellas controvertidas, han quedado excluidas del artículo por cuestiones de extensión.

adverbios neutros se vincula con una temporalidad memorial, no cronológica, coherente con la poética machadiana del pasado persistente. Los mostrativos externos describen situaciones de tiempo sin funcionamiento de época. Es normal que en estas acotaciones abunden los deícticos temporales mostrativos con función mostrativa (y no fórica), ya que mediante ellos el autor nos integra en la coordenada temporal del diálogo, en la situación de los interlocutores.

Encontramos un deíctico fórico en el acto I, didascalia 1ª, pág. 127 de *El hombre...*: "Pedro, *cuando* ha quedado solo en escena, entorna". Sin embargo, sí podemos comprobar que su función anafórica parte de la última escena del acto I de *El hombre...*, indicando al lector tiempo continuado entre los dos actos, ayudado, como ya vimos, por el uso del pretérito perfecto. El uso combinado de pretérito perfecto y conectores temporales crea una ilusión de continuidad temporal que atenúa la fragmentación actancial entre actos. En realidad, es un elemento relacionante como 'mientras', que introduce una subordinada adverbial, y carece de referencia fórica implícita por no aparecer el elemento referido anafóricamente: "(Carlos lee la carta *mientras* Araceli lo observa)" (*Las adelfas*, acto I, escena III, pág. 16).

B. Otras marcas

También encontramos algunos sustantivos que fijan el momento del día en que sucede la acción: el sol de la mañana (*El hombre...*, acto II, didascalia 1ª, pág. 127); la hora del suicidio (*Las adelfas*, acto II, escena VII, pág. 77); la noche (*Las adelfas*, acto III, didascalia 1ª, pág. 81); el crepúsculo de invierno (ídem, acto II, escena VII, pág. 77) o fechas concretas: la noche de San Juan (ídem, acto III, didascalia 1ª, pág. 82), llamadas localizadores por G. Rojo (1974).

Para acabar este apartado, un comentario sobre el uso de unidades complejas, unidades compuestas y sustantivos en ambas obras que, si bien no poseen un valor deíctico propiamente dicho, sí marcan profundamente el aspecto del tiempo verbal con un matiz durativo, provocando un ritmo pausado. Ejemplos:

"Mirando *fijamente*" (*El hombre...*, acto III, escena VIII, pág. 141; *Las adelfas*, acto I, escena VII, pág. 28).

"Habla *un momento*" (*Las adelfas*, acto I, escena IX, pág. 31).

"Lo mira *atentamente*" (*El hombre...*, acto III, escena I, pág. 137).

"Permanece *durante algún tiempo*" (*Las adelfas*, acto III, didascalia 1ª, escena I, pág. 82).

"Lo contempla *largo rato* en silencio" (*El hombre...*, acto II, escena IV, pág. 135).

No hay que confundir estas unidades con otras, compuestas o complejas, que sí poseen referencia deíctica y señalan una acción que ya sucedió antes de la enunciación y sucede otra vez en el momento del enunciado. Ejemplos:

"*Nuevamente* en el tono de la inconsciencia" (*El hombre...*, acto IV, escena II, pág. 156).

"Ha dejado *de nuevo*" (*Las adelfas*, acto II, escena VI, pág. 76).

"*A poco* aparecen por la puerta del fondo" (*El hombre...*, acto II, didascalia 1ª, pág. 127).

De igual manera: "Se vuelve *inmediatamente*" (*Las adelfas*, acto I, escena XIII, pág. 49), considera el momento presente actual como aquel en que se produce el proceso verbal.

La escena VIII del acto III en *El hombre...* supone una secuencia temporal fundamental, un giro en la trama de esta obra: el diálogo entre Miguel (Juan), el protagonista, y Guadalupe, su prima enamorada, que intuye la impostura de Miguel. La escena contiene en sus acotaciones hasta 7 pausas y largas pausas, además de silencios y miradas intensas, técnica que permite dilatar el tiempo escénico en un ritmo lento. Pausas, silencios y miradas actúan como marcas temporales escénicas equivalentes a formas verbales durativas, integrándose en el mismo sistema de ralentización.

El análisis de estos resultados revela una voluntad de estilo orientada a la construcción de un presente escénico lento y durativo, donde el tiempo no es progresión, sino insistencia en el instante. Esta técnica produce una concentración temporal mediante la acumulación de participios, adjetivos y gerundios que, frente a los verbos de movimiento, suspenden la progresión dramática. Así, la acotación no hace avanzar la obra, sino que la detiene en un ambiente emocional y un estatismo verbal que obliga al espectador a habitar un tiempo dominado por la memoria. La acción se espesa y se sustituye por una descripción de estados, transformando el presente fugaz en una experiencia dilatada y persistente.

4. CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto, es posible sostener que ambas obras teatrales constituyen, en esencia, una creación artística atribuible más a Antonio que a Manuel. Así lo pone de manifiesto la concepción temporal presente en las acotaciones. Las referencias temporales del enunciado acotacional discurren de forma paralela al tiempo de enunciación del diálogo, lo que permite al lector asumir el presente propuesto por las acotaciones como simultáneo a la ficción dramática. En consecuencia, dicha ficción se interioriza como prolongada, lenta y continua. El auténtico tiempo poético-dramático de estas obras no se halla en el diálogo, sino en las acotaciones, espacio en el que se encarna la metafísica temporal de Antonio Machado.

Desde una perspectiva dramatúrgica, esta configuración tempoaspectual de las acotaciones refuerza su función perlocutiva, desplazando parcialmente el eje de la acción desde el diálogo hacia la didascalia. Las elecciones verbales no solo describen el tiempo dramático, sino que lo imponen escénicamente, dotando a la acotación de una autonomía funcional que condiciona la interpretación y la recepción. La preocupación por el tiempo es el fundamento de la ontología existencial machadiana. Juan de Mairena, poeta del tiempo, habla de la poesía como arte temporal: "Todas las artes aspiran a frutos intemporales, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica". La temporalidad obliga al poeta a transmitir, no la idea del tiempo, sino la emoción del tiempo. Estos presupuestos son válidos para el teatro de los Machado, puesto que ellos, al igual que García Lorca o Valle-Inclán, no separan poesía de teatro.

Para Shaw (1978), en *Campos de Castilla* hay tres constituyentes básicos: conciencia inmediata del pasado, rechazo del presente y cautelosa esperanza en el futuro. El 'yo' de Machado canta al tiempo, porque se canta lo que se pierde. Pasado y presente se unifican, a veces, con el futuro, porque el poeta tiende a evocar su propia juventud nostálgicamente, como algo no vivido y traído hacia el presente. Sobre Machado ronda la carga del pasado y la espera de un futuro mejor; el ayer es la raíz de su poesía y su teatro (Zardoya, 1974).

Ricardo Gullón (1949) sostiene que Machado concibe el tiempo como una continuidad dilatada en la que el ser humano se instala de forma transitoria, sin posibilidad de fragmentarlo en pasado, presente y futuro. Estas dimensiones se integran en un fluir de acontecimientos donde los recuerdos se entrelazan. Se produce, así, una convergencia del pasado y del porvenir en un presente permanente y cambiante, ese presente ralentizado de las acotaciones que vincula la memoria con un futuro emancipador. Ya se ha señalado la relevancia del recuerdo y del pasado en la configuración del presente y del futuro de los mundos ficcionales de los protagonistas. Tanto Bergson como Proust, autores influyentes en Machado, perciben una realidad que se expande desde el presente hasta el pasado más remoto, una realidad que hace posible aislar "un minuto liberado del orden del tiempo"⁵. Como escribe el propio Antonio Machado en *Los Complementarios*:

El adjetivo y el nombre,
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
 en la gramática lírica,
del Hoy que será Mañana,
y el Ayer que es Todavía.

REFERENCIAS

- Baamonde, M. A. (1974). *La vocación teatral de A. Machado*. Gredos.
- Carbonero, P. (1979). *Deixis espacial y temporal en el sistema español*. Universidad de Sevilla.
- Cutillas V. (1990). La temporalidad en las acotaciones de *Las Adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*. En *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Vol. 2. Alfar, Sevilla, 55-66.
- García-Luengo, E. (1949). Notas sobre la obra dramática de los Machado. *C.H.A.* 11-12, 667-678.
- <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/n-11-12-septiembre-diciembre-1949/>

⁵ Para comprender mejor el pensamiento de Machado sobre el tiempo y su poesía ver: E. Frutos. (1960). El primer Bergson en Machado. *Revista de Filosofía* XIX, 117-168. R. L. Predmore (1948). El tiempo en la poesía de Antonio Machado. *Publications of the Modern Language Association of America* LXIII, Baltimore. J. Palley (1964). Los tres tiempos de Antonio Machado. *Revista Hispánica Moderna* XXX. New York. H. Piñera (1965). Tempo de Proust en el tiempo de Machado. *La Torre* 49. San Juan de Puerto Rico.

- Gullón, R. 1(1949). Lenguaje, humanismo y tiempo en Antonio Machado. *C.H.A. 11-12*, 567-582.
<https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/n-11-12-septiembre-diciembre-1949/>
- Hernández, C. (1982). *Sintaxis española*. Autor y editor.
- Kowzan, T. (1969). El signo en el teatro. Introducción a la semiología del espectáculo. En *El teatro y su crisis actual*. Monte Ávila.
- Lyons, J. (1980). *Semántica*. Teide.
- Martín Jiménez, Alfonso. (1992). Los aspectos temporales del componente imaginario del texto dramático. *Castilla: Estudios de literatura 17*, 69-80.
<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/13921>
- Molho, M. (1975). *Sistemática del verbo español*. Gredos.
- Müller, Ch. (1973). *Estadística lingüística*. Gredos.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Rojo, G. (1974). La temporalidad verbal en español. *Verba 1*, 68-149.
- Ruiz Ramón, F. 1984. *Historia del teatro español en el siglo XX*, Cátedra.
- Shaw, D. (1978). *La Generación del 98*. Cátedra.
- Urrutia, J. (1975). De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario. En VV.AA., *Semiología del teatro*. J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo (eds.) pp. 269-291. Planeta.
- Weinrich, H. (1968). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Gredos.
- Zardoya, C. (1974). El YO en Soledades y Galerías: Machado. *Poesía española del siglo XX*, tomo I. Gredos.